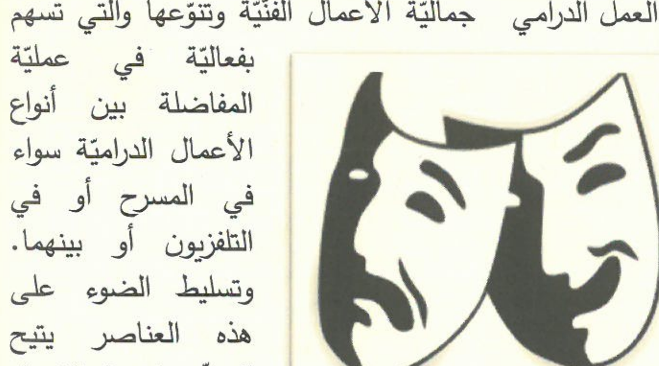
عناصر التأثير الجمالي في الدراما
بين الخشبة والشاشة

جميل نجيب بسما*

ما يُميّز الفنون عن غيرها من العلوم هو أنّها تبحث عن الحسّ الذوقي بشكل عام، محاولة الوصول إليه وتقديمه بأفضل صورة وأكثر إثارة للإهتمام من خلال إيقاظ المشاعر عند المتلقّي وإدخال البهجة في نفسه بحيث أنّها تحدث عنده أثرًا جماليًّا تجاه ما يراه، لأنّ ما تهدف إليه هو إنتاج شيء يتّسم بالجمال. وسواء أكان الجمال محاكيًا للواقع كما ينظر إليه الكلاسيكيّون، أو تجلّيًا للإرادة أو الشعور اللذين يتجدّدان ذاتيًّا من خلال كل مشاهدة للجمال، كما يراه الرومانسيّون، أو في التوافق أو الإتّفاق البارع مع الطبيعة كما يعتبره الطبيعيّون، أو وجودًا في الموضوع الجمالي والوعي الذي يدرك هذا الموضوع عند الواقعيّين. فهو، أي الجمال، علم منبثق عن الفلسفة وأحد فروعها التي تتعامل مع الطبيعة، الجمال، الفن والذوق، كما يقول الباحث المصري "شاكر عبد الحميد". وهو أيضًا يخضع لمقاييس نسبيّة تتأثّر من خلال العلاقة المتواطئة بشكل أو بآخر بين ما ينتجه الفنّان وكيف يراه المتلقّي.

أهميّة البحث: يذهب الناس إلى صالات المسارح لمشاهدة العروض المسرحيّة بملء إرادتهم ويتكبّدون في الغالب مشقّة هذه المبادرة وكلفتها، دون أي دراية مسبقة ما إذا كانوا سيستمتعون بمشاهدة العرض المسرحي أم لا، مدفوعين بما سمعوه أو شاهدوه أو قرأوه من إعلان عن هذا العمل. ويدخل كذلك العمل الدرامي التلفزيوني منازل هؤلاء الناس دون إستئذان فيعرض عليهم، ويفرض نفسه مستعينًا أيضًا بالحملة الترويجيّة التي تعتمدها محطّة التلفزة التي اعتاد الناس على متابعتها في منازلهم.



ويحدث كل هذا والمشاهد أو المتلقّي هو إنسان في غالبه لم يضع معايير مسبقة لتحديد ما يُشاهده من أعمال مسرحيّة أو تلفزيونيّة.

هدف البحث: يسلط البحث الضوء على العناصر التي يتكوّن منها هذا العمل الفنّي الدرامي أو ذاك، والتي تلعب دورًا مؤثّرًا في جماليّة الأعمال الفنّيّة وتنوّعها والتي تسهم بفعاليّة في عمليّة المفاضلة بين أنواع الأعمال الدراميّة سواء في المسرح أو في التلفزيون أو بينهما. وتسليط الضوء على هذه العناصر يتيح للمتلقّي فرصة الإسهام

والمشاركة في حُسن الاختيار والمتابعة الأمثل.

إشكاليّة البحث: تلتقي عناصر تنفيذ العمل الفنّي الدرامي في المسرح، وتلك المكوّنة له في التلفزيون من حيث اعتماد النوعين للنصّ والديكور والسينوغرافيا والصوت من جهة، والمخرج والممثّل والجمهور من جهة ثانية. وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا إذن يختلف التأثير الجمالي عند كلّ منهما عن الآخر؟ ومن أين يتأتّى التأثير عند العارض والمتلقّي؟ وما هي النقاط المشتركة والمتباعدة بينهما؟

فرضيّة البحث: لقد استفاد التلفزيون من المسرح سواء بنصوصه، رواياته أو بممثّليه ونجومه. كذلك استفاد المسرح من التلفزيون بنجومه وتقنيّاته، وبالترويج للأعمال المسرحيّة أو نقلها وعرضها على الشاشة الصغيرة، وإعطائها الفرصة للدخول إلى المنازل لتطال أوسع شريحة من المشاهدين. ففي حين يُسهم التلفزيون في تعديل مزاج وذوق الجمهور الذي لم يعتد ارتياد المسرح، فإنّ المفترض من المسرح أن يُساعد على تكوين شخصيّة الناقد عند الجمهور الذي يُتابع الأعمال الدراميّة في التلفزيون وبالتالي فإنّ معرفة المُشاهد بالعناصر المكوّنة لهذا النوع من الدراما يُفترض أن تمكّنه من المفاضلة بين ما يُعرض على الخشبة أو ما يُعرض على الشاشة.

منهج البحث: يتناول الموضوع في الأساس الجوانب الأدبيّة والفنّيّة والفكريّة في العرض الدرامي، ويقف على مدلولاتها وتأثيراتها عند العارض (الممثّل) والمتلقّي (الجمهور). لذلك كان علينا اتّباع المنهج الوصفي التحليلي في هذا البحث ليتناغم المنهج مع طبيعة البحث.

حدود البحث: إنّ فضاءات التفضيل الجمالي بين أنواع الدراما واسعة ومتشعّبة، لكنّنا في هذا البحث جعلنا له حدودًا تكون ساحتها في البحث عن العناصر المؤثّرة جماليًّا من العمل الدرامي سواء في المسرح أو في التلفزيون وتحديدًا العنصر التقني والعنصر البشري.

صعوبة البحث: كُتب الكثير عن علم الجمال وعن الفنون، كذلك عن التفضيل. كما أنّ الكتابة في تقنيّات الإخراج في المسرح والتلفزيون، ووسائل وأساليب تقديم عروضها الدراميّة للمشاهدين، كثيرة. لذلك لم نجد صعوبة في العودة إلى مراجع تناولت العناصر التي استهدفناها في بحثنا.

محتوى البحث: لقد قسّمنا البحث إلى مقدّمة وثلاثة مباحث: خصّصنا الأوّل للتعريف ببعض المصطلحات، ليس من باب الوقوف في أصل المعنى اللّغوي للمصطلح، بل كيف نظر إليه المفكّرون والباحثون، حيث كان من الضرورة الوقوف عند التعريف بالتفضيل، والجمال، والفن، والفضاء، والدراما. وفي الثاني بحثنا في العناصر الأدبيّة والفنّيّة التي يتشكّل منها العمل الفنّي الدرامي وهي: النصّ، والديكور، والسينوغرافيا (وما تشمله من إضاءة وأزياء وأقنعة وماكياج)، والصوت (وما يشمله من موسيقى وأغانٍ).

وأفردنا المبحث الثالث للبحث في العناصر البشريّة (المستهدفة في البحث)

التي تسهم في إنجاز العمل الدرامي وهي: الإخراج (وليس تقنيّات الإخراج بل مفهومه)، والممثّل (بحسبانه العنصر الأساسي في التواصل مع الجمهور، والمجسّد بأدائه للعمل الدرامي)، والجمهور وهو المقياس الأوّل والأخير في تحديد استمراريّة، وربّما، نجاح العمل الفنّي.

وخُتم البحث بخلاصة واستنتاجات مما سبق عرضه وتناوله. وأخيرًا ثبت بالمراجع التي استفاد منها البحث لتعزيز الأمانة العلميّة في تناول البحث.

- **المبحث الأول: تعريفات**

1- **التفضيل:** ورد في مواضع عديدة من القرآن الكريم ما يشير إلى التفضيل، من مثل قوله تعالى: ﴿وَرَحْمَتُ رَبِّكَ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ﴾ (الزخرف: 32)، وقوله سبحانه: ﴿أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾ (الكهف: 34).

وقد ورد في معجم "المعاني الجامع": "تفضيله على غيره: جعله مفضّلًا، متقدّمًا على غيره". وفي صيغة أفعل التفضيل، ورد أنها "صيغة يراد بها وصف الموصوف بالزيادة على غيره".

ويعرّف العالم اللغوي السوري يوسف الصيداوي (1930- 2003) اسم التفضيل على أنه "اسم مشتق يدل على شيئين اشتركا في صفة واحدة وزاد أحدهما على الآخر في هذه الصفة"[1].

ويرى الباحث والأكاديمي المصري شاكر عبد الحميد أن التفضيل الجمالي والتذوّق قد نظر إليه "على أنه تتحكّم فيه – وبشكل عام – عمليات الانصياع للمعايير الاجتماعية (والتي تختلف عبر الطبقات). كما نظر إلى هذه التفضيلات الجمالية، على أنها مصدر من مصادر هوية الجماعة أو عضويّتها"[2].

2- **الجمال:** ينقل شاكر عبد الحميد عن المسرحي الإنكليزي أوسكار وايلد (Oscar Wilde/ 1854 – 1900) من روايته "صورة دوريان جراي" (The Picture of Dorian Gray)، قوله إن "الجمال نوع من العبقرية، بل هو حقًّا أرقى من العبقرية"[3]. وقد ظهرت كلمة الجمالية أوّل مرّة في القرن التاسع عشر "مشيرة إلى شيء جديد، قناعة جديدة بأهمّيّة الجمال بالمقارنة مع قيم أخرى، وغدت تمثّل أفكارًا بعينها عن الحياة والفن"[4]، كما ينقل الكاتب والأكاديمي "محمّد صبري صالح" عن دكتور "ف. جونسون" (Johnson). في حين يرى الكاتب المصري "سعد عبد الرحمن قلج" أن "جمال كائن ما، أو جمال أي عمل فنّي، إنّما ينبع من صفات خاصة بهذا الكائن أو العمل"[5].

3- **الفن:** ينظر الفيلسوف الإغريقي "أرسطو" إلى الفن على أنّه "ذو صلة وثيقة وحيّة بالحياة والأفعال وبالرحمة والخوف، وبالصلات القائمة بين الناس في العداء والتعدّي، وفي ما يقوم بين الأهل والأقارب الأقربين"[6]. غير أنّ صلة أستاذه الفيلسوف "أفلاطون" بالفن مرتبكة، منذ البدء "فحينًا يعظّم الفنّانين ويدعهم في مرتبة وسطى بين الناس والأنبياء، وحينًا آخر يطردهم من جمهوريّته (..) وحينًا يمجّد الموسيقى التي تتغنّى بالفروسيّة، وحينًا آخر يذم الموسيقى

ذات الطابع الغريزي، وكأنّه يقرّ بأنّ للفن فعلًا في الحياة، وتفاعلًا معها، وحينًا ينكر هذا الأمر"[7].

ويعتقد الكاتب اللبناني "إيليا الحاوي" أن الفن "لا بدّ له أن يكون في غاية الاتصال بالحياة وأن يكون، في الآن ذاته، في غاية الجمالية بحيث يهدف الفن إلى أن يكون فنًّا قبل أية غاية أخرى. فتعميق الجمالية يعمّق المضمون، وتعميق المضمون إذا قدّر له التجسيد ينال مستوى أعلى من الجمالية"[8].

4- **الفضاء:** "إنّ مساحة التمثيل مساحة مستقلّة لا تخضع لقوانين الطبيعة. وبداخلها يتحرّر المسرح من عبارات الكون الزمنيّة والمساحيّة" كما يقول "جيمس مردوند" (James Merdond).

ويذكر "حنا راسكولينكوف" عن تطوّر الفضاء المسرحي ما مضمونه: "وكما تطوّر المسرح الإغريقي من الشعائر الدينيّة، فقد ورث منها تنظيم المكان، والفراغات المسرحيّة في الخارج يمكن إدراكها بالتقدير الاستقرائي للمساحة الإسمنتيّة المنظورة على خشبة المسرح". ثمّ يضيف: "والفضاء المسرحي الخارجي يضيف بُعدًا آخر إلى العروض، وهو يمتد بعيدًا بقدر ما يريده الكاتب المسرحي هكذا متضمّنًا استجابة خياليّة من جانب الجمهور". ثمّ يتابع: "إلا أنّه يجب علينا ألّا نخلط بين الفضاء المسرحي الخارجي والعالم اليومي خارج المسرح. فالشخصيّات التي تترك خشبة المسرح لا تمشي إلى حُجرة الملابس، وعندما ينتهي العرض لا تخرج وتختلط بالجمهور"[9].

وهناك فرق بين الفضاء المسرحي وفضاء المسرح، وإن كانا يتداخلان ويرتبطان ببعضهما بشكل غير مباشر. ففضاء المسرح هو مساحة مغطّاة ذات إمكانيّات ولكنّها محاطة بحدود، وهذه المساحة المغطّاة، فإنّ الإنتاج بداخلها سوف يخلق مساحة الفضاء الخاصة به. وعلى الرغم من أنّ العرض داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي، إلّا أن "راسكولينكوف" يرى أنّهما منفصلان عن بعضهما. وللفضاء المسرحي خاصّيتان أساسيّتان: الفضاء المسرحي المنظور، والفضاء المسرحي غير المنظور. والفضاء المسرحي يمتد في ما وراء حدود منطقة التمثيل المنظورة. ويمكن للشخصيّات على خشبة المسرح أن يُناقشوا ما يحدث في أماكن أخرى، وسواء من بعيد أو قريب، فإنّ كل هذه الأماكن الأخرى تؤدّي خدمة مهمّة لامتداد الفضاء المسرحي، وهي أماكن حقيقيّة تمامًا بالرغم من أنّها تبقى غير منظورة"[10].

ولن يكون غريبًا، الكلام على أنّ للدراما التلفزيونيّة هذه التشاركيّة، سواء عبر ما يجري تناوله من أحداث على الشاشة، وما هو متخيّل خارج مساحات الديكور والإستوديو أو ما يُسمّى بـ"اللّوكيشن" من أحداث غير منظورة، أو عبر ذلك الفضاء المحيط بتلك الشاشة داخل المنازل أو الأماكن العامّة.

5- **الدراما:** يُعرّف الكاتب "مارتن أسلن" (Martin aslant) الدراما، كما ينقل عنه "محمّد صبري صالح" بأنّها "شكل فنّي مبني

على فعل يستند إلى المحاكاة، وإنّ ما يجعل الدراما دراما على وجه الدّقّة هو العنصر الذي يُمثّل خارج الكلمات ويتخطّاها"[11].

واللغة الدراميّة لا تقتصر على الحوار وحسب، بل هي "كل ما يستخدمه الكاتب الدرامي لإيصال مدلول معيّن، وتشمل إلى جانب الكلام، كل العلامات والإشارات السمعيّة والبصريّة في النصّ الدرامي"[12]، التي تشكّل منظومة إشاريّة حسّية، تدل على الأشياء الماديّة المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي، والتي تُؤلّف الرموز اللّغويّة المتحدّث بها، والأصوات التي تنقلها حاسّة السمع، والرّموز المكتوبة المرئيّة التي تنقلها حاسّة البصر. وإنّ البنية الدراميّة هي طريقة إيصال جزء من الحياة ضمن مقطع قصير من الزمن، حيث تنعكس فيه وجهة نظر الفنّان ومفهومه للناس والعالم، وبالتالي، فإنّ وظيفة البنية الدراميّة هي وظيفة الإعلام. فالفنّان يُخبر المتفرّج عن الكثير، وكلّما كان الإعلام الموجود داخل العمل الفنّي أكثر، أصبح العمل أكثر قيمة، يعني ذلك أنّ وظيفة المُخرج أو المُؤلّف أو أي عامل في حقل الفن هي إخبار الناس شيئًا جديدًا.

- المبحث الثاني: العناصر الأدبيّة والتقنيّة

إنّ الموضوع الفنّي يُبلور إنطلاقًا من الظروف الحياتيّة بواسطة حدث أكيد، يشاهده المتفرّج بمتعة. والعمل الفنّي الدرامي، سواء في المسرح أو في التلفزيون، ليس نتاجًا فنّيًّا إبداعيًّا فقط، بل هو أيضًا "بضاعة" جاهزة ينتجها محترف، أو فرقة، أو مجموعة من العاملين في المسرح، أو مؤسّسة أو شركة إنتاجيّة في التلفزيون، وإنّ كلّا من هذين الحقلين، ومثلهما السينما، يعتمد في تنفيذه للعمل الفني على التشغيل الأمثل للطاقة البشرية والفنّيّة والتقنيّة والاقتصاديّة المتوافرة لديه، والتي يُطلق عليها في لغة الاقتصاد ومفاهيمه، وسائل الإنتاج الفنّي وأدواته. ومن هذه الوسائل والأدوات:

1- **النصّ**: إن النصّ هو أساس العمل الفنّي الدرامي، فهو قد يقرّر نجاح العمل ويحدّد نتيجته الفكريّة والفنّيّة، والنصّ المسرحي التقليدي يعتمد في سرده لأحداث القصّة على وحدة الحدث الدرامي من البداية إلى العقدة فالحل، وهو مأسور بوحدتي الزمان والمكان (على الأقل في المشهد الواحد). ثمّ أنّ الزمن التقليدي للعرض المسرحي محدّد بساعتين أو ثلاث (يزيد أو يقل حسب الموضوع)، فيما أنّ النصّ المعاصر في غالبه يكاد لا يتجاوز الساعة والنصف من زمن العرض. وهو مقسّم (تقليديًّا) إلى فصول، كل منها يتضمّن عدّة مشاهد، ومحدود الديكورات الإيحائيّة، مهما حاولت الاقتراب من الواقع، ذات الجدران الثلاثة حيث أنّ الجدار الرّابع مخصّص حتمًا بزاوية رؤية الجمهور (وإن كنّا نشهد اليوم تجاوزًا لهذا الفضاء إلى ما هو خارج المكان المخصّص أصلًا لهذه الغاية). كما أنّ النصّ المسرحي يستطيع الاستفادة من الربع ساعة أو الخمس دقائق الأولى من زمن العرض، لاستعراض

شخصيّاته والتأسيس لموضوعه. فيما يطغى الحوار على ألسنة شخصيّاته أكثر منه على الحركة. إلّا أنّ ذلك لم يعد يشكّل قدسيّة خاصّة بالعروض المسرحيّة فكم "من مسرحيّة صفّقنا لها، وتبدو لنا الآن خالية من الأهمّيّة والجمال بحيث نتّهم أنفسنا بالإفتقار إلى الذوق"[13]. على حدّ زعم "بيير آجيه توشار (Pierre Aje Tochar).

أمّا "شاكر عبد الحميد" فيرى أنّ المسارح لم تعد "تقدّم المسرحيّات بالمعنى المألوف القائم على أساس تحويل نصوص لغويّة أو لفظيّة تقوم على أساس الحوار إلى مشاهد بصريّة تقوم على أساس التفاعل بين الصورة والكلمة والحركة". ويتابع "عبد الحميد" قوله: "لقد تراجع دور الكلمة إلى حدّ كبير في مسرح الصورة، وتقدّم الدور الخاص بالحركة والصورة بدرجة أكبر، وأصبحت المسرحيّات تمزج الآن بين المسرح والموسيقى والسينما والتلفزيون"[14].

وقديمًا وصف البابا غريغوري الأكبر (Pope Gregory I/ 540-604م) "الصور بأنّها تُقدّم لمن يعرفون القراءة – وهم الأغلبيّة – ما تقدّمه الكتابة لمن يعرفونها"[15]. وكان البابا يقصد اللوحة التشكيليّة بالصورة.

ووفقًا للمؤرخ الفرنسي إميل ميل (Émile Mâle/ 1862- 1954)، فقد "كان الفن في العصور الوسطى تعليميًا"[16]. وكأن النصّ الأدبي كان يختصر في الصور أي الرسوم، حيث كان الناس "يتعلمون من الصور كل ما يلزمهم معرفته من تاريخ العالم منذ بدء الخليقة إلى عقائد الدين وقدوة القديسين وهرم الفضائل ومجموعة العلوم والفنون والمهارات"[17].

وأما النصّ التلفزيوني (المسلسلات على الأخص)، فالواضح أنه، كما استطاع الإفلات من وحدة الحدث الدرامي، فانه أفلت من قيود وحدتي الزمان والمكان. وتتألف المسلسلات الدرامية من العديد من الحلقات التي تتراوح مدة الحلقة منها بين النصف ساعة والساعة التلفزيونية. وكما في المسرح، كذلك في التلفزيون، فإن النصّ الدرامي يستطيع الاستفادة في الحلقة الأولى، وربما الثانية أيضًا من التأسيس لشخصياته والتمهيد لموضوعه. وفيما يحتل الحوار حيزًا كبيرًا في النصّ، إلا أنه أقل بكثير من الحوار في المسرح، قياسًا، حيث تستطيع الصورة إيصال الكثير من الأفكار للمشاهد من دون الاعتماد على الحوار. لذلك يرى "شاكر عبد الحميد"، "أن الحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون الصور"[18]. وتحت عنوان العمل بالكلمة والتفكير التصويري في الكلمة، يذكر "غيورغي غاتشف" أنه "يحكى في إحدى الأغاني الملحمية الكاريلية(**)، كيف أن جد الكاريليين القديم وهو الحاوي الأبدي، كانت تنقصه الكلمات كالأخشاب وكمواد البناء، وكان يصنع القارب بالغناء، كما يصنعه بالمطرقة"[19].

فالنصّ الدرامي التلفزيوني لا يركز على الحوار فحسب، "وإنما يصف كل حالة وكل لفتة وإشارة، كما يعطي الارشادات والايعازات لتقطيع المنظر وحركة الكاميرا

والأصوات واستخدام الموسيقى وتفاصيل فنية عديدة"[20]. وكما أسلفنا، فان النصّ التلفزيوني يتحرر من الالتزام بوحدة الموضوع أو الحدث، ففي هذا النصّ قد تنشأ "خطوط أحداث جانبية تتعلق بشخوص عديدة في العمل التلفزيوني، فقد يتتبع الكاتب إحدى الشخصيات- أو أكثر- ما يرتبط بها من مواقف وأحداث، لأن زمن الشاشة الصغيرة أكثر إتساعًا، ويحتمل الاستطراد في الأدوات والمواقف والتفاصيل الحياتية"[21]. ونستطيع أن نشبّه النصّ التلفزيوني بالقطار الذي يسير في خط واتجاه واحد، لكنه، خلال رحلته الطويلة، يقلّ أشخاصًا عديدين، ويتوقف عند محطات عديدة ومختلفة ينزل فيها بعض المسافرين ويغيبون، فيما يبقى البعض طوال مسيرة القطار، كذلك يصعد إليه أشخاص آخرين وطارئين، ويتطور خط الحدث الدرامي فيما تتفرع منه خطوط أخرى ويتلاشى بعضها، إلى أن يصل إلى نهاية الطريق في المحطة الأخيرة، مفعمًا بما جرى على متنه من أحداث وصراعات وتحولات وتبدلات.

2- **الديكور**: ينقسم المسرحيون إلى فريقين في نظرتهم إلى الديكور؛ فمنهم من يرى أهميته لما يوحي للمشاهد بغناه وواقعيته، وأحيانًا بزخرفته ورسومه التي تعتمد الفانتازيا الجمالية، ما يساعد على الاستحواذ على دهشة وإبهار الجمهور، ومنهم من يرى أنه لا يجب أن تكون وظيفة الديكور سرقة انتباه الجمهور عمّا يدور من أحداث على الخشبة، بل يكفي أن يكون إيحائيًا بالمكان، وأن يكون عنصرًا مكملًا وربما ثانويًّا من عناصر الفضاء والسينوغرافيا المسرحيين، ولا يتعدى الديكور في المسرح عدد أصابع اليد، وهو غالبًا مرتبط بعدد الفصول في المسرحية، مع بعض الاستثناءات.

ويلحظ الباحث "جمال أحمد عبد الرحمن عجوز" أن الديكور المسرحي يحمل "أهمية خاصة من الناحيتين الوظيفية والجمالية، فهو المشير مباشرة إلى المكان والزمان، والمترجم للحالة النفسية التي يجري عليها الموقف والحدث. يضاف إلى ذلك أنه المحدد لأبعاد الفراغ المادي والموحي بالفراغ الوهمي غير المادي اللذين تجري فيهما الأحداث"[22].

وفي مكان آخر يشير الباحث "عجوز" إلى أنه "على خشبة المسرح يرتبط الأداء التمثيلي بالعناصر البصرية مثل الديكور والملابس ومكملاتهما في تناغم"[23]. ويخلص إلى أن وظيفة الديكور تتلخص في مهمات ثلاث: خلق المجال الملائم للعمل المسرحي مكانيًّا وزمانيًّا وخلق الحالة النفسية لدى المشاهد، وتفسير روح النصّ تفسيرًا بصريًّا، وخلق الوحدة بين الممثل والمجال المحيط به. كما أنه يشير إلى أن للديكور دورًا أساسيًّا في تحديد مفهوم الفراغ على خشبة المسرح، الذي يتنوع ما بين ثلاثة أشكال: أولها الفراغ المسرحي، وهو مادي محسوس يشمل كل أرجاء الخشبة. وثانيها الفراغ التمثيلي، ويشمل منطقة التمثيل، وتحدده الأبعاد المادية للديكور، وثالثها فراغ وهمي ينطبع في ذهن المتفرج،

وتوصي به كل العناصر البصرية وغير البصرية مجتمعة.

وبينما كان الديكور في التلفزيون لا يستطيع في السابق أن يتخطى عدد أصابع اليدين، حين كانت الرواية يجري حصر أحداثها في عدد زهيد من الديكورات التي تبنى داخل الاستوديوهات، حيث كان على الديكور التلفزيوني مراعاة مساحة وارتفاع الاستوديو التي تفرض عليه هندسة عمرانية تتكيف مع هذه المساحات، فان الديكور التلفزيوني المعاصر يتماهى مع العمران الواقعي حين تحررت الدراما من قفص الديكورات المتواضعة الرمزية التي تبنى داخل الاستوديو. وأصبحت الكتابة للتلفزيون تجاري امكانية تصوير الأحداث في مواقعها الحقيقية سواء داخل المنازل والقصور، أو في الأماكن والساحات العامة. فلم تعد أماكن أحداث النصّ التلفزيوني محصورة بعدد معين. وعلى هذا الأساس أصبحت الكتابة تلتفت إلى أهمية استغلال الديكور الواقعي بالإضافة إلى ما يضفيه هذا الديكور من جمالية بصرية ومساحة مهمة تتيح للمخرج أن يستغل جيدًا كل زاوية من زوايا هذا الديكور الواقعي الموحي بصدقية الصورة. لا بل فتحت أبواب المنافسة في بعض المسلسلات للتباهي بالديكورات الواقعية الجذابة والخلابة، ومن يستحوذ على الأكثر جمالًا منها.

3- **السينوغرافيا**: على غرار السينما والتلفزيون، لم يقصر المسرح في مواكبة التطور التكنولوجي والاستفادة من اختراعاته، وان يكن بقدر ما، وكلما مال المسرح بالاتكاء على اللغة البصرية واختزال اللغة الكلامية، كلما اتسعت المشهدية للعناصر البصرية من ديكور وإضاءة وأزياء وأقنعة وماكياج ومؤثرات صوتية وموسيقى، والتي نلخصها بمصطلح السينوغرافيا، بالإضافة إلى لغة الجسد وحركة الممثلين من أداء تمثيلي أو تعبيري أو راقص.

ولما كنا قد تناولنا الديكور في فقرة خاصة، فإننا في هذه الفقرة نتناول عناصر السينوغرافيا الأخرى من إضاءة وأزياء وأقنعة وماكياج.

يرى "شاكر عبد الحميد" أن السينوغرافيا في المسرح تعتمد "على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت (أو المؤثرات الموسيقية والغنائية)، والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف (ومع الممثلين أحيانًا) لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النصّ إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية"[24].

وتلعب الاضاءة دورًا بارزًا في العرض المسرحي، حين يتم تسليط الضوء على ممثل ما، أو ملاحقة حركته على الخشبة، أو تسليط الضوء على بقعة وزاوية من خشبة المسرح وإظلام باقي المساحة، من قبيل لفت انتباه المشاهدين إلى متابعة ما هو تحت الضوء. وهذا ما يشبه إلى حدّ كبير ما يجري في السينما والتلفزيون حين يتم انتقاء زوايا وجوانب من الديكور وحصرها بلقطة معينة (عامة، وسط، كبيرة) بما يسمّى التقطيع الإخراجي، ما من شأنه

أن يحصر عرض ما يراد عرضه على الشاشة واستبعاد باقي المساحة وما تحويه، عن نظر المشاهد، وهذا يعني جذب انتباه المشاهد والأخذ بيده ليرى ما يراد له أن يراه دراميًا.

وتلعب الاضاءة في المسرح، كما الصورة (اللقطة) في التلفزيون، دورًا مهمًا في مساعدة الجمهور على التركيز والانتباه. "وقد تستخدم الإضاءة كعامل مساعد أو بديل للمشاهد أو المناظر، كما أنها قد تستخدم لتأكيد تعبيرات الوجه الإنساني من خلال الإضاءة الأمامية. وقد تستخدم لإستبعاد هذه التعبيرات من خلال إظهار الصورة الظلية أو "السلوويت"، كذلك الشكل الخارجي من خلال الإضاءة الخلفية"(25)، على حدّ قول شاكر عبد الحميد. ناهيك عمّا تلعبه الإضاءة في التلفزيون من تأثير جمالي وإيحائي فيما لو صممت لما يتناسب مع مواقف وأحداث الرواية.

ولما كانت الأزياء تلعب دورًا معبرًا عن أبعاد الشخصيات في العمل المسرحي أو السينمائي والتلفزيوني، فإن "الزيّ هو أول ما يشير إلى هوية الشخصية ثم إلى مركزها ومرتبتها بين بقية الشخصيات، كما أن من شأنه أن ينقلنا عبر الزمان، ويتجلى ذلك بقوة في الأعمال التاريخية"(26). وتستطيع الأزياء في المسرح أن تكون رمزية وإيحائية، ومتواضعة حينًا، وبعيدة من الواقع أحيانًا، إلا أنها، في التلفزيون، لا يمكن إلا أن تكون من صميم الواقع وتراعي بدقة تصاميم وموضة الحقبة الزمنية التي تتناولها الأحداث سواء أكانت تاريخية أو معاصرة. ويُتباهى في التلفزيون كيف يكون الملبس كاملًا متكاملًا مع باقي مستلزماته من أكسسوار وتفاصيل متعلقة بالزي نفسه. في حين أننا في المسرح قد نكتفي أحيانًا بوضع قطعة معينة من القماش على كتف الممثل ليتم الإيحاء إلى ما تمثله الشخصية. كما يمكن للملابس والأزياء تحديد الوقت من اليوم، وتحديد الفصل والمناسبة، وتقديم معلومات عن الشخصيات مثل العمر والمهنة، والسمات الشخصية.

كما الأزياء، كذلك فإن الماكياج يفيد في إبراز ملامح الشخصية، فيستدل من خلال الماكياج على عمر الشخصية وصحتها وجنسها، وقد يعكس الوجه مهنة الشخصية وسماتها العامة. "ويأتي تأثير الماكياج من طريقتين رئيستين: الأولى وهي طريقة الطلي، وتحتوي على استخدام اللون والظلال لإبراز ملامح معينة في جسم الممثل، والثانية هي طريقة القطع المجسمة المصنوعة من البلاستيك والمطاط، ومن بين القطع المستخدمة فيها، اللحى والشعر والأنوف المستعارة والجروح الاصطناعية"(27).

كذلك فإن الأقنعة تشكل جزءًا من عنصري الأزياء والماكياج – طبعًا في حال استخدامها– سواء في المسرح أو في التلفزيون. وفي هذا الصدد يذكر "جمال أحمد عبد الرحمن عجوز" أن القيمة التشكيلية لكل من الماكياج والقناع تظهر "في أقوى تعبيراتها في العروض المسرحية، التي تعتمد كليًا على خطوط وألوان وتكوينات الصورة البصرية، وعروض

المسرح الأسود، وبعض عروض التمثيل الصامت والأعمال التجريبية التي تعتمد على التكوينات الحركية في المقام الأول"(28). ويلحظ عجوز أن القناع والملبس يعايشان الممثل ويلتصقان به، وكلما جاء تشكيلها بارعًا ذاب كيانهما في عملية إبداع ذلك الكائن الجديد وهو الشخصية(29).

4- **الصوت**: يقصد بالصوت هنا، الموسيقى التصويرية المصاحبة للحدث، والأغاني التي قد ترد في سياق العمل الدرامي المسرحي أو التلفزيوني، ناهيك عن الضربات الموسيقية التي يستعان بها بمثابة التنبيه والتعليق وردود الفعل على جملة أو كلمة أو موقف. وإن كانت استخدامات الموسيقى التصويرية والضربات الموسيقية متعددة وكثيرة في التلفزيون، إلا أنها قليلة في المسرح حيث غالبًا ما تستخدم عند الفواصل للانتقال من مشهد إلى آخر.

وفي الدراما التلفزيونية تأخذ الموسيقى المصاحبة منحى التكرار والاستمرارية، ولا ضير في ذلك– فهي بذلك تشكل إحدى سمات المسلسل، بحيث يستطيع المستمع لها معرفة المسلسل على الفور فهي مقرونة به وعلامة فارقة تابعه له. مثلها مثل الأغنية التي تذاع (مصورة) في مقدمة المسلسل (الجنريك). وقليلًا ما ترد الأغاني في المسلسل التلفزيوني الدرامي إلا إذا كان موضوعه يتطلب ذلك، كأن يتناول قصة حياة مطربة أو مطرب مثلًا، أو إذا كان نجمه أو نجمته مطربة أو مطرب في الأصل والمسلسل قد كتب لهذه الشخصية لإبراز مواهبها أو الاستفادة من نجوميتها.

وفي المسرح عمومًا، تلعب الأغنية دورًا مهمًا في سياق النصّ الدرامي، فهي إما تلخص أو تخلص إلى إستنتاج ما تقدم من أحداث، أو تمهد لما سيجري من أحداث.

ويعرف "شاكر عبد الحميد" الموسيقى بأنها "لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات، ولهذه اللغة عديد من الوظائف البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية"(30). ويورد "هنري آجيل" في كتابه "علم جمال السينما" ما مفاده: "قد يبدو ومن قبيل التعسف فصل الموسيقى عن العنصر الصوتي مأخوذًا في كليته. فالواقع أن المصاحبة الموسيقية مرتبطة عن كثب بالضجة والحوار"(31). كما أنه يعود فيتابع: "لقد كان من الضروري اشغال الاذن بشكل لذيذ بقدر الإمكان، فحاسة البصر لم تكن بقادرة على تقديم أفضل ما عندها إلا عبر توظيف ملائم للحقل السمعي"(32).

أما في ما خصّ اللغة المحكية (الحوار)، فيشترك المسرح والتلفزيون باستحواذ كل منهما على طغيان الحوار في النصّ الدرامي، إذا استثنينا ما يجنح إليه المسرح المعاصر من الاستعراض والحركة والابتعاد كثيرًا من الحوار لمصلحة العرض البصري والمشهدي. وسواء أكان في المسرح أو في التلفزيون يحاول الكاتب أن يضفي على الحوار جمالية وتناسقًا وتدفقًا يخدم المواقف وشخصيات الرواية حتى لكأنك تشعر أن الحوار الذي تنطق به الشخصيات، مختارٌ بعناية ودقة لخدمة الهدف الذي كتب من أجله. وحين لا يتميز النصّ بذلك فقد يعدّ ضعيفًا وركيكًا.

- **المبحث الثالث: العناصر البشرية**

إن العمل الفني السمعي البصري هو عمل جماعي يجتمع على انجازه مجموعة من الفنانين والفنيين المختصين، ولا يستطيع شخص بمفرده أن يقوم بذلك، حتى لو كان العرض مونودراميًا في المسرح. ويزيد العدد أو ينقص من العاملين حسب نوع العمل الفني في المسرح أو في التلفزيون. وطبيعي أن يكون العدد في المسرح محدودًا، إلا أنه يتشكل من طاقم كبير وأحيانًا كبير جدًا في الدراما التلفزيونية بحكم طبيعة ونوعية هذا الإنتاج. ولسنا هنا بصدد الحديث عن فريق العمل الفني المحقق للعرض الدرامي المسرحي أو المسلسل الدرامي التلفزيوني. فهو، أي فريق العمل، قد أتينا على ذكره ولو بشكل غير مباشر، لكن من خلال ما سبق وذكرناه في المبحث الثاني حيث أن ما تقدم لا يتحقق إلا بجهود ذلك الفريق المشتركة.

لكننا، وحيث أننا نبحث في عناصر التأثير الجمالي والمتأتّي من فضاءات التفضيل الجمالي، فإننا سنقتصر الكلام على الإخراج والتمثيل والجمهور، لما يشكلونه من حافز ودافع وعنصر أساسي من عناصر المفاضلة والتفضيل.

1- **الإخراج:** إن المخرج هو العقل المدبر والمنفذ والمسيّر لكل تلك العناصر التي يتكوّن منها العمل الفني الدرامي. وهو الذي يحدد معالم الصورة الفضلى والأجمل التي يجب عبرها تقديم العمل الفني المسرحي أو التلفزيوني للمشاهدين. وبهذا الخصوص يقول أندريه مالرو(**) (André Malraux): "إن المشكلة الرئيسة التي تواجه مؤلف الفيلم تكمن في معرفة (متى) ينبغي على الشخصيات أن تتكلم"[33]. وحين درس "ايزنشتاين" خصوصية وفاعلية اللغة الفيلمية من خلال عرض صورة أذن إلى جانب صورة باب لتعني الانصات، وصورة فم وعصفور لتدل على الغناء، كان يقصد توليد دلالة معينة ليقول: "إن هذا هو بالتحديد ما تفعله السينما إذ تحتوي على لقطات وصفية وكل منها ذات قيمة إفرادية، ومحتوى غير محدد، مما يجعلنا نحصل على مجموعات من اللقطات ذات قيمة ذهنية"[34].

وهنا تأتي أهمية وجمالية المونتاج الذي هو بمثابة إخراج ثان، وأحيانًا كثيرة يظهر ذلك حين يُحسم أو يُساء توقيت القطع بين المشاهد واللقطات في اللحظة المناسبة، وقد يلجأ المخرج إلى الوصل بين اللقطات والمشاهد من خلال استمرارية الصوت بجملة أو بكلمة، أو بالموسيقى. كذلك الأمر في اختياره لزوايا الكاميرا والتكوين الجمالي للصورة، وهناك عناصر عديدة في فن السينما (كذلك في التلفزيون)، "منها على سبيل المثال لا الحصر: اللقطات وأنواعها، الزوايا وأنواعها، حركة الكاميرا، العدسات، الإضاءة والألوان، التكوين، الكادر وحركة الأشخاص، الصوت، الموسيقى، الصمت، اللغة، المونتاج، الإيقاع، الإخراج، التمثيل، النقد، التلقي... إلخ"[35]، على حدّ قول شاكر عبد الحميد.

ومهما يكن من أمر، فإن لكل مخرج أسلوبه الخاص به، إلى حدّ أنه في كثير

من الأحيان يقترن هذا الأسلوب أو ذاك باسم المخرج نفسه، إلا أنه يجب على كل مخرج أن يسعى ويبذل قصارى جهوده لتقديم عمله الفني سواء في المسرح أو في التلفزيون بأبهى صورة أو أجمل مشهدية.

2- **الممثل:** يقوم الممثل المسرحي بتمارين عدة لا تقل عن الشهر وأحيانًا تزيد إلى أشهر بمعدل ثلاث ساعات يوميًا على النصّ والحركة التي يرسمها له المخرج، وذلك قبل تقديم العمل للمرة الأولى أمام الجمهور. وأحيانًا يرى المخرج بعد العروض الأولى لمسرحيته أنها ما زالت بحاجة إلى بعض التمارين وربما إلى بعض التغيير في عدد من مشاهدها، حيث من المفترض أن يتضح له كثير من الأمور بعد العروض الأولى وأحيانًا بعد التمرين الأخير أو ما يسمّى بالعرض التجريبي. ويبقى المجال واسعًا أمام المخرج والممثلين لإعادة النظر بما تدربوا عليه لتقديمه كما يؤمل منه. كما أن الممثل سوف يتمكن من تقمّص الشخصية التي يؤديها يومًا بعد يوم أثناء التدريب، كذلك أثناء العروض. والممثل في المسرح على تماس مباشر وعلاقة وطيدة مع الجمهور الذي غالبًا ما يلعب دورًا مهمًا في التأثير على الممثل، فهو كلما لاذ بالصمت وأصغى انتباهه للممثل خلق لديه إحساسًا بالتواطؤ معه، وبأنه يتابعه بانتباه شديد. وكلما ازدادت حماسة هذا الجمهور وضحك لجملة قالها الممثل أو صفّق لموقف أو عبارة، أعطاه دفعًا جديدًا للمضي قدمًا بلعب دوره على أكمل وجه. وكم تكون فرحة الممثل عظيمة عندما يجد هذا التجاوب لدى الجمهور. وعلى العكس من ذلك، فإن الممثل سرعان ما يتأثر سلبًا حين تضج الصالة وتدب فيها الفوضى، وحين لا يسمع ضحكًا أو تصفيقًا في الصالة فيدخل الخوف إلى قلبه ويحسب أنه لم يحسن الأداء. ولسوف يضطر إلى بذل مجهود أكبر في أدائه، قد يرتد في الغالب سلبًا عليه، فيبدو الموضوع أكثر سخرية وهزلًا.

إن الممثل في المسرح يؤدي دوره على الخشبة كاملًا طيلة فترة العرض من دون توقف. ومهما حدث من أخطاء، فإنه لن يستطيع التوقف والإعادة، بل ربما يستطيع تداركها مباشرة في حينها إذا كان يمتلك قدرًا من الخبرة والدراية، وقد يجد نفسه مضطرًا أحيانًا لتدارك أخطاء زميله أيضًا. وتلعب خبرته هنا دورًا مهمًا في الاستحواذ على انتباه الجمهور والسيطرة على مشاعره. وفي هذا الصدد تذكر جين ولسون (Jane Wilson): "أن كثيرًا من الجوانب الخاصة بحرفة الممثل له صلة بعملية التلاعب بانتباه الجمهور، وحيث أن الشكل المتحرك يجتذب عيون الجمهور بعيدًا من الشكل الساكن، فإنه من المعتاد أن يتحرك الممثلون فقط عندما ينطقون الكلمات الخاصة بأدوارهم، أو قبل ذلك بقليل"[36].

أما في التلفزيون، فيجد الممثل نفسه على علاقة مع جمهور مفترض في ذهنه من خلال آلات التصوير. فالممثل هنا لا يتعاطى مع جمهور من لحم ودم، بل مع آلات تصوير وعدد من مصابيح الإضاءة وبخطوات محدودة الحركة رسمت له مسبقًا ومرتهنة لأحجام اللقطات وعدسات

الكاميرات. وبالإجمال فهو تقريبًا يتحرك شبه ميكانيكيًّا. ولولا وجود هذا العدد القليل من الفنيين الذين في معظم الأحيان لا يولونه اهتمامهم بحكم طبيعة المهام المنوطة بهم، لقلنا إنه يتعامل مع آلات يعلم الله وحده كيف ستقوم باظهاره للملأ. وهنا لا ردود فعل مباشره من الجمهور ليتأثر بها سلبًا أو إيجابًا. لكنه بمقدوره تصحيح الخطأ في حال حصوله مرات عديده حتى يؤدي المطلوب. وإذا كان الممثل التلفزيوني لا يخضع لتدريبات وتمارين عديدة قبل التصوير باستثناء بعض الجلسات لقراءة النصّ وفهم الشخصية التي سيؤديها، إلا أنه يخضع لتمرين أو أكثر قبل التصوير الفعلي. وإمكانية إعادة التصوير في حال الخطأ تساعده على تقديم الأداء الأفضل. ويصور المشهد التلفزيوني غالبًا بكامله من بدايته حتى نهايته، واذا ما حصل خطأ قبل انتهاء المشهد فسيعاد تصويره من البداية، ومن شأن ذلك أن يعطي القدرة للممثل بسهولة على المحافظة على الإنسجام والاندماج. وكما أن الممثل في المسرح مضطر للمبالغة في أداء حركاته وانفعالاته التي يستخدم كامل جسده لإيصالها للمشاهد، فهو في التلفزيون مقيد بأحجام اللقطات والكادرات وعلى الأخص في اللقطات القريبة والقريبة جدًا.

كان الممثل في التلفزيون (ولا يزال في الكثير من الأعمال)، يصوّر داخل استوديوهات مجهّزة بالتكييف ومزودة بأماكن استراحة، ونادرًا ما تتطلب الأعمال التلفزيونية أداء بعض الأدوار التي يكتنفها الخطر، كذلك الأمر بالنسبة للممثل في المسرح، وإن كانت بعض الأعمال المسرحية تفترض أداء مهام صعبة، خصوصًا تلك التي تتضمن بعض حركات الكوريغراف. واليوم وحيث أن التصوير للدراما التلفزيونية قد خرج من الاستوديوهات إلى الأماكن الواقعية فصار لزامًا على الممثل أن يتعرض لبعض الصعوبات التي يتعرض لها ممثل السينما من قبل فقدان الاندماج وقطع التصوير للإستراحات وتناول الطعام، وتغيير الديكور والإضاءة، كذلك تعرضه لتقلبات الطقس، أو مخاطر تسلق الجبال وهبوط الأودية وسلوك الطرقات الوعرة وركوب السيارات والدراجات والخيول والقوارب أو ما يطلب منه من تأدية بعض الأدوار الخطرة.

يبقى أن نشير إلى أن الشكل الخارجي للممثل في المسرح لا يلعب دورًا أساسيًا في الغالب، بينما هو كذلك في التلفزيون، ما خلا بعض الشخصيات التي لها سمات البشاعة والقبح، ويتم التركيز في الغالب على جمال وأنوثة الممثلة الرئيسية وجاذبية ورجولة الممثل الرئيس.

3- **الجمهور:** إذا كنت من رواد المسرح فيفترض بك أن تكون مثقّفًا، أو على الأقل طالبًا للمعرفة والإستزادة بالثقافة. ونادرًا ما يرتاد المسرح جمهور عريض من الناس (ولا نعني هنا مسارح الفودفيل والبولفار أو الشونسونييه أو غيرها من المسارح التي لا هدف لها سوى الضحكة والنكتة، وإن بأساليب ملتوية). أمّا لو كنت من متابعي شاشات التلفزة، فهي تغزوك في عقر دارك من دون إستئذان. وحيث أنّ

المنزل للراحة فلا بأس من أن يكون التلفزيون إحدى وسائل هذه الراحة. وفي هذا المجال يُؤكّد "شاكر عبد الحميد" أنّ التلفزيون قد أصبح من "أكثر أشكال الترفيه الجماهيريّة تأثيرًا"[37]. وفي موضع آخر يقول: "إنّ التلفزيون له تأثيره الكبير دون شك، في التلاعب بإتّجاهات الناس وقيمهم، وفي التأثير في سلوكهم"[38].

إنّ جمهور المسرح يرى أمامه شخوصًا من لحمٍ ودم بينما جمهور التلفزيون يتعاطى مع شاشة صغيرة ويرى عليها صورًا لأشخاص يتحرّكون ضمن إطار أمامه. والظلام الذي يسود قاعة المسرح ليس موجودًا في المنزل أثناء مشاهدة التلفاز. فيبدو المشاهد في المسرح محاطًا بجمهور من المشاهدين لم يشارك في اختيارهم ولا يستطيع عزل نفسه عنهم والتفرّد بالمشاهدة، وهو مضطر طوال الوقت للجلوس على هذا الكرسي الذي لم يُفصّل على قياسه ومرتبط إلى حدّ كبير باتّباع التقاليد والنُظم المفروضة في الصالات؛ فلا هو يستطيع التدخين مثلًا، ولا تناول المرطّبات، ولا التمدّد، ولا إلى ما هنالك من وسائل الراحة على الرغم من أنّه جاء بملء إرادته إلى الصالة ودفع ثمن تذكرة الدّخول. وهو مشدود بكل حواسه وانتباهه إلى متابعة ما يُعرض على الخشبة متأثّرًا إلى حدّ ما بمواقف جيرانه المشاهدين؛ يضحك إذا ضحكوا، ويُصفّق إذا صفّقوا، وينزعج إذا انزعجوا، وربّما في بعض الأحيان تعوقه بعض الهمسات من هنا وهناك عن متابعة العرض وربّما من مُجاور يشرح لرفيقه ما يدور من أحداث على الخشبة. ويشير "بيير آجيه توشار" إلى هذا الأمر فيقول: "يجلس المتفرّج مرتاحًا في مقعده، ويختلط بجمهور يُشعره باللّذّة، إذ يظل بين أفراده، ويكف عن أن يكون فردًا يتصارع مع مصير فردي، ويفتخر بكل ما يحيط به: معمار الصالة وخشبة المسرح، جمال الأقمشة، أناقة الجمهور، جمال الأضواء، جوّ الموسيقى، نصّ المسرحيّة وتمثيلها، الإخراج ... كل شيء جُعل لإرضائه"[39].

لكنّه أيضًا قد تكون الفرصة متاحة له أكثر في إبداء ردود فعله الإيجابيّة كما السّلبيّة التي قد تصل أحيانًا إلى رشق الممثّلين بأقذع المفردات قبل أن يهمّ بمغادرة الصالة. فهو على تماس مباشر مع العرض بشخوصه وعناصره الفنيّة، لذلك يتحتّم على العمل المسرحي أن ينتبه إلى هذا الأمر جيّدًا فيعرف كيف يُحافظ ويستحوذ على هذا الجمهور. وإلى هذا يوضح "شاكر عبد الحميد" أنّ "ما تُحاول عمليّات الإبداع المسرحي أن تفعله من خلال النصّ، كما يُمثّل على خشبة المسرح، هو أن تُحوّل المتلقّي من حالة المشاهدة البعيدة، على مسافة، إلى حالة المشاهدة القريبة التي لا يُصبح خلالها هذا المتلقّي ملاحظًا أو مشاهدًا للعمل، بل مُشاركًا فعّالًا فيه"[40].

على عكس جمهور المسرح، فإنّ جمهور التلفزيون لم يتكلّف عناء الذهاب إلى الصالة، ولا دفع ثمن التذكرة، ولا هو أسير ذلك الكرسي، ولا هو عرضة لتأثير جيرانه عليه في الإستنتاج والتحليل،

وبإمكانه التفرّد بالمشاهدة متمدّدًا على أريكة وثيرة يحتسي الشاي أو القهوة ويقوم من مكانه وينتقل من غرفة إلى أخرى في منزله، وربّما يتابع المشاهدة وهو يعمل في المطبخ أو يتناول الطعام أو يتجاذب أطراف الحديث مع زائريه، وأخيرًا وليس آخرًا ليس مضطرًّا على الإطلاق إلى الإنسحاب ومغادرة مكانه، وجلّ ما يتطلّبه الأمر منه في حال لم يُعجبه ما يُعرض له، هو كبسة زر من مكانه فيستبدل القناة بقناة أخرى. ويشير "شاكر عبد الحميد" إلى أنّ إحدى الدراسات لاحظتْ "أنّ الناس يُشاهدون التلفزيون فعلًا نحو نصف الوقت الفعلي الذي يستخدمونه فيه"[41].

من هنا وجب على كاتب ومخرج الدراما التلفزيونيّة أن يأخذ هذا الأمر في الحسبان، ويعمل بجِد على السبل الآيلة لجذب المشاهدين وإثارة مشاعرهم وعواطفهم لدفعهم للتحلّق أمام الشاشة الصغيرة لمتابعة عمله الفنّي، وعليه أن يعرف كيف يستأثر بإنتباه جماهير المنازل التي ربّما قد تكون من أصعب أصحاب الأذواق الفنّيّة الدراميّة.

وهنا نختم بما قاله "شاكر عبد الحميد": فالتلفزيون يُؤثّر في السلوك والأفكار واللغة والأزياء، وهو يستمد تأثيره من قوّته على الإيحاء بما هو طبيعي ومرغوب ومهم، وأحيانًا ما تكون هذه التأثيرات إيجابيّة، وأحيانًا تكون سلبيّة"[42].

- الخلاصة:

تشابهت فضاءات التفضيل الجمالي بين المسرح والتلفزيون، وتقاطعت في الكثير من عناصرها، غير أنّها بقيت مختلفة إلى حد يجعل لكلّ منها خصوصيّتها التي تميّزها عن الأخرى؛ ففي التلفزيون تعتمد الدراما على الحوار والصورة من حيث تنوّع المشاهد واللقطات، وتعدّد الأمكنة والأزمنة، وعلى جمال الشكل في الشخصيّة (فيما خصّ الشخصيّات الرئيسة أو ما تُعرف بأدوار البطولة) كذلك على تقمّص الدور وتأديته بواقعيّة. كذلك تكون السينوغرافيا لناحية الديكور والأزياء والإضاءة في خدمة المكان والزمان بدلالاتها، إلى جانب وظيفتها في التأثير الدرامي.

بينما يعتمد المسرح على الحوار وأداء الشخصيّات، وعلى أسلوب الإخراج الذي يمكن أن يكون عبثيًّا أو سورياليًّا أو تجريبيًّا مما قد يكون بعيدًا من الواقع ويفتح للمُشاهد نوافذ عديدة على التحليل والاستنباط والاستدلال. وأمّا السينوغرافيا ومهما قاربت الواقعيّة، فإنّها تكون رمزيّة أو نماذجيّة تُحاكي الواقع أحيانًا وغالبًا تكون إيحائيّة بديكورها وإكسسوارها وإضاءتها.

أمّا الموسيقى في الدراما التلفزيونيّة فغالبًا ما تكون مهمّتها محاكاة المشاعر والعواطف عند المُشاهد. وأحيانًا تكون مُرافقة للحوار المحكي على ألسنة المُمثّلين وأحيانًا تُستخدم للفواصل بين المشاهد، وأحيانًا تلعب دورًا مُساندًا لإظهار ردود الفعل عبر كلمة أو موقف. ويأتي التركيز على الحوار على ألسنة الممثّلين بمثابة السماح للمشاهد بالإستمرار بمتابعة الأحداث من خلال سماعه للحوار حتّى ولو غاب بصره عن الشاشة فينوب الحوار عن الصورة.

وجمهور المسرح يتابع العرض ضمن أجواء خاصّة فرضتها التقاليد والنُظم المفروضة في الصالات. بينما يُتابع جمهور التلفزيون ما يُعرض على الشاشة من منزله في ظروف يتحكّم هو بمسارها دون أن يتأثّر بالابتعاد من الشاشة والانشغال بضيوفه أو تحضير الطعام أو تنقّله في أرجاء المنزل من غرفة إلى أخرى.

- الإستنتاج:

لا تناقض في القول بأنّ لا علاقة حتميّة بين المسرح والتلفزيون، فلكلّ منهما خصائص يمتاز بها، غير أنّه ليس مستحيلًا خلق مثل هذه العلاقة حيث إنّ إمكانيّة الاستفادة من بعضهما متوافرة، لكن استفاد التلفزيون من نقل الأعمال المسرحيّة إلى شاشته سواء بنقلها كعرض مسرحي أو بتحويل نصوص المسرح إلى مسلسلات دراميّة تلفزيونيّة. كما أنّ المسرح المعاصر يستضيف التلفزيون على خشبته أو فضائه خلال استغلاله لتقنيّاته بشكل أو بآخر. كما أنّه يستفيد من المساحة التي تُتيحها له شاشة التلفزيون من الترويج للعروض المسرحيّة من جهة ومن جهة أخرى يتشارك الإثنان في تبادل خبرات الممثّلين وما يتمتّعون به من شهرة وخبرة، وليس صحيحًا القول إنّ "التلفزيون غول بلع السينما والمسرح"، وإن كُنّا نشهد في أيّامنا ما يُوحي بذلك فليس مردّه إلى تراجع في السينما أو المسرح، وإنّما مردّه إلى اعتبارات عديدة منها أمنيّة واقتصاديّة، ومنها أيضًا ما يعود إلى رداءة وإسفاف في الإنتاج السينمائي والمسرحي. وتبقى حقيقة أنّ كلّ عمل فنّي جيد سيفرض نفسه على المُشاهدين في أي فن من الفنون حيث إنّ لكلّ فن ميّزات خاصة يستطيع الاستمرار بها باستقلاليّة إلى حدّ ما، مع الاحتفاظ بالعناصر المُؤثّرة في جماليّة عُروضه، والعمل على تطويرها من خلال مواكبة الاكتشافات والاختراعات المُتسارعة.

***

الهوامش:

*** أستاذ في كلية الفنون الجميلة والعمارة- قسم المسرح والسينما والتلفزيون- الجامعة اللبنانيّة**

(1) الصيداوي، يوسف: **الكفاف**، دار الفكر المعاصر 1999، ج.1، ص 72

(2) عبد الحميد، شاكر: **التفضيل الجمالي**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مارس 2001، ع. 267، ص 283

(3) م. ن.، ص 13

(4) صالح، محمّد صبري: **التأليف الدرامي ومفاهم الإقتباس والإعداد**، الدار الأكاديميّة للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، طرابلس، الجماهيريّة العُظمى، 2007، ط.1، ص 182

(5) قلج، سعد عبد الرحمن: **جماليات اللون في السينما**، المكتبة العربيّة، وزارة الثقافة، القاهرة 1975، ص 15

(6) الحاوي، إيليا: **الفن والحياة والمسرح**، دار الثقافة، بيروت 1985، ط.1، ص 103- 104

(7) م. ن.، ص 98

(8) م. ن.، ص 68

(9) مردوند، جيمس: **فضاء المسرح**، مركز اللغات والترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة 1987، ص 13

(10) م. ن.، ص 15- 16- 17 (بتصرّف)

(11) **التأليف الدرامي ومفاهيم الإقتباس**، م. س.، ص 182

(12) م. ن.، ص 77

(13) توشار، بيير آجيه: **المسرح وقلق البشر**، تر.: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، القاهرة 1971، ص 159

(14) عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يناير 2005، ع.311، ص 302

(15) بريغز، آسا، وجورك، بيتر: **التاريخ الاجتماعي للوسائط**، تر.: مصطفى محمّد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مايو 2005، ع. 315، ص 19

(16) م. ن.، ص 21

[17] م. ن.، ص 21
[18] **عصر الصورة**، م. س.، ص 7
[**] **كاريليا**: منطقة تقع في شمال غرب روسيا السوفييتية، يقطنها الكاريليون، ولغتهم الكاريلية
[19] غاتشف، غيورغي: **الوعي والفن**، تر.: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، فبراير 1995، ع. 146، ص 41
[20] **التأليف الدرامي ومفاهيم الإقتباس**، م. س.، ص 165
[21] م. ن.، ص 159
[22] عجوز، جمال أحمد عبد الرحمن: **الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحيّة**، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يوليو – سيبتمبر 2008، ع.1، مج. 37، ص 287
[23] م. ن.، ص 285
[24] **عصر الصورة**، م. س.، ص 312
[25] م. ن.، ص 311
[26] **الديكور والأزياء بين عناصر...**، م. س.، ص 297
[27] راجع: الموسوعة العربية العلمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض 1999، ط.2، ص: 231- 232
[28] **الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية**، م. س.، ص 301
[29] م. ن.، ص 301
[30] **التفضيل الجمالي**، م. س.، ص 287
[31] آجيل، هنري: **علم جمال السينما**، تر.: إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1980، ط.1، ص 151
[32] م. ن.، ص 151- 152
[**] **أندريه مالرو**: هو فيلسوف وروائي ومفكر وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي.
[33] **علم جمال السينما**، م. س.، ص 148
[34] م. ن.، ص 127
[35] **التفضيل الجمالي**، م. س.، ص 351
[36] ويلسون، جلين: **سيكولوجية فنون الأداء**، تر.: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت حزيران 2000، ع. 258، ص 227
[37] **عصر الصورة**، م. س.، ص 405
[38] م. ن.، ص 408
[39] **المسرح وقلق البشر**، م. س.، ص 31
[40] **التفضيل الجمالي**، م. س.، ص 348
[41] **عصر الصورة**، م. س.، ص 26
[42] م. ن.، ص 408

مكتبة البحث

- **المراجع العربية والمعرّبة**:

1- آجيل، هنري، **علم جمال السينما**، تر.: إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1980، ط1.

2- الحاوي، إيليا، **الفن والحياة والمسرح**، دار الثقافة، بيروت 1985، ط1.

3- الصيداوي، يوسف، **الكفاف**، دار الفكر المعاصر، 1999، ج.1.

4- بريغز، آسا، و، جورك، بيتر، **التاريخ الاجتماعي للوسائط**، تر.: مصطفى قاسم، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مايو 2005، ع. 315.

5- توشار، بيير آجيه، **المسرح وقلق البشر**، تر: ساميه أحمد أسعد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة 1971

6- صالح، محمّد صبري، **التأليف الدرامي ومفاهيم الإقتباس والإعداد**، الدار الأكاديميّة للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، طرابلس، الجماهيريّة العظمى 2007، ط1.

7- عبد الحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مارس 2001، ع. 267.

8- عبد الحميد، شاكر، **عصر الصورة**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يناير 2005، ع. 311.

9- عجوز، جمال أحمد عبد الرحمن، بحث في: **الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحيّة**، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت يوليو- سيبتمبر 2008، ع.1، مج. 37

10-غاتشف، غيورغي، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، فبراير 1995، ع. 146

11- قلج، سعد عبد الرحمن، **جماليات اللون في السينما**، المكتبة العربيّة، وزارة الثقافة، القاهرة 1975

12- مردوند، جيمس، **فضاء المسرح**، مركز اللغات والترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة 1987

13- ويلسون، جلين، **سيكولوجية فنون الأداء**، تر: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، حزيران 2000، ع. 258.

- **الموسوعات**:

- الموسوعة العربيّة العلميّة، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، المملكة العربيّة السعوديّة، الرياض، 1999، ط2.

***